

pregledni znanstveni članek
prejeto: 2012-09-12

UDK 72.034.4(497.57/.58)

ZAČETKI ARHITEKTURE „ALL'ANTICA“ NA OBALAH JADRANA V 15. STOLETJU

Samo ŠTEFANAC

Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za umetnostno zgodovino, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana
e-mail: samo.stefanac@ff.uni-lj.si

IZVLEČEK

Članek obravnava pojave v arhitekturi 15. stoletja na vzhodni obali Jadrana ter se posebej posveča problemu uveljavljanja in širjenja form »all'antica« v posameznih pokrajinah, s posebnim poudarkom na Dalmaciji in Istri ob ugotavljanju specifik njunih identitet. Prav tako obravnava problem porekla posameznih novosti ter analizira razmerje med središči umetnostne produkcije in obravnavanimi regijami v smislu kritičnega razmisleka o starejših tezah o »periferni«, »provincialni« in »mejni« umetnosti v pokrajinah ob Jadranu.

Ključne besede: arhitektura 15. stoletja, Istra, Dalmacija, stil »all'antica«, zgodnja renesansa.

GLI INIZI DELL'ARCHITETTURA "ALL'ANTICA" SULLE SPONDE DELL'ADRIATICO NEL QUATTROCENTO

SINTESI

L'articolo tratta i fenomeni dell'architettura del Quattrocento sulla sponda orientale dell'Adriatico e affronta in particolare il problema della percezione e della diffusione delle forme "all'antica" in alcune regioni, con particolare riferimento alla Dalmazia e all'Istria, determinando anche le caratteristiche della loro identità. L'articolo affronta altresì il problema della provenienza e cronologia di diffusione dei nuovi indirizzi e analizza il rapporto tra i centri di produzione artistica e le regioni dell'Adriatico, sia sulla sponda orientale sia su quella occidentale, in termini di riflessione critica sulle vecchie tesi relative all'arte "periferica", "provinciale" e "di confine" nelle regioni che costeggiano l'Adriatico.

Parole chiave: Architettura del Quattrocento, Istria, Dalmazia, stile »all'antica«, primo rinascimento

Eno od najstarejših vprašanj, ki si jih zastavljamo umetnostni zgodovinarji, kadar govorimo o umetnostnih pojavih zunaj vodilnih središč umetnostnega razvoja, je vprašanje o časovnih zamikih pri sprejemanju novih slogovnih spodbud, še posebej takrat, ko gre za obdobje srednjega in zgodnjega novega veka. Prav časovni zamiki pri uveljavljanju novosti in njihove pojavne oblike so ponavadi osnova za vrednotenje umetnostnega značaja neke regije ter njenega pomena v širšem geografskem kontekstu. Za umetnost vzhodne jadranske obale in njenega zaledja imamo temeljni umetnostnogeografski študiji Franceta Steleta in Ljuba Karamana (Stelè, 1940; Karaman, 1963), ki sta nastali na podlagi stanja raziskav neposredno pred in neposredno po drugi svetovni vojni, in vsaka na svoj način postavljata kriterije za obravnavo umetnostnih pojavov v perifernih in provincialnih okoljih ter v okoljih na stičiščih kultur in že generacijam strokovnjakov služita kot metolološka priročnika. Danes se morda marsikomu zdi, da se k omenjenim vprašanjem ni potrebno več vračati, a nas nova spoznanja umetnostnogo zgodovinske stroke in novi pogledi na problematiko pogosto prepričajo o nasprotnem. Umetnostne pojave obravnavamo danes v mnogo širšem kontekstu kot kdaj-

koli prej, ob obravnavi umetnosti v regijah pa vse bolj spoznavamo, da ni pomembno samo razmišljanje na relaciji center – periferija, marveč postaja za boljše razumevanje pojavov čedalje pomembnejša medsebojna primerjava bližnjih, včasih pa tudi med seboj nekoliko bolj oddaljenih pokrajin, ki bi jih lahko označili kot periferne ali provincialne.

S tega vidika je nedvomno med najzanimivejšimi geografski prostor ob obalah Jadrana in to velja še posebej za umetnost 15. stoletja na vzhodni obali. Tega prostora v preteklosti – z redkimi izjemami – največkrat nismo našli na zemljevidih, ki so označevali umetnostno pomembne lokacije, redke omembe v literaturi pa so ga ponavadi zelo na kratko odpravile kot provincialno okolje: lep primer takega stereotipa je metafora Nicolausa Pevsnerja, ki je v vsem znanem »Orisu evropske arhitekture« zapisal, da bi bilo sprevrženo, »če bi v knjigi, ki omenja razne manierizme Herrere in njegovih naslednikov v Španiji le v nekaj vrsticah, posvečali prostor razvalini Tecalija, 'najčistejše' frančiškanske cerkve v Mehiki (iz leta 1569) – tako, kot če bi za razpravo o beneški arhitekturi izbrali dalmatinske primere«. ¹ Prav zaradi pomembnega napredka v raziskavah v zadnjih desetletjih



Sl. 1: Jurij Dalmatinec, krstilnica (detajl notranjščine), katedrala sv. Jakoba, Šibenik (foto: Matej Klemenčič).

Fig. 1: Giorgio da Sebenico, Baptistry (detail of the interior), Cathedral of St James, Šibenik (photo: Matej Klemenčič).

¹ Citirano po prevodu Helene Menaše (Pevsner, 1966, 392).

se postopoma tudi spomeniki, ki niso nastali v katerem od davno prepoznanih umetnostnih središč, kot so na Jadranu predvsem Benetke, prebijajo na zemljevide; kljub temu se še vedno dogaja, da se ob neupoštevanju novejših literature celo nekateri svetovno uveljavljeni strokovnjaki trmasto držijo stereotipov. Ne da bi zmanjševali pomen Benetk, lahko danes ugotovimo, da so si posamezne regije ob Jadranu zaradi geografske lege, kulturnih, političnih in gospodarskih razmer ter etnične sestave oblikovale lastno umetnostno identiteto; oznake »provincialno«, ki označuje teritorij, odvisen od enega samega umetnostnega središča, katerega pobude ponavadi sprejema z opaznim časovnim zamikom in največkrat v rustificirani obliki, ne moremo vselej uporabiti. Tudi oznaka »periferno«, ki namiguje na tolikšno oddaljenost od umetnostnih središč, da prihaja le redko do stikov, kar vodi v izoliran in samosvoj razvoj v regiji, ni najprimernejša. Poleg tega obe oznaki podzavestno vodita v razmišljanje o enosmernem širjenju pobud iz središča v smislu koncentričnih krogov, kjer bi večja oddaljenost že sama po sebi pomenila večje časovne zamike pri sprejemanju novosti in nižjo kvaliteto raven, hkrati pa vnaprej izključuje razmišljanja o možnostih prenosa pobud v obratni smeri – iz bolj oddaljenega območja proti bližjemu. V 15. stoletju je situacija na Jadranu toliko bolj zanimiva, saj gre za prelomno obdobje v umetnosti in se običajnemu vprašanju o medregionalnih odnosih pridružuje vprašanje o poteh in načinih uveljavljanja renesančnih form in principov: najbolj povedna je v tem smislu arhitektura, ki se ji bomo tudi tukaj posvetili, kjer je vrednotenje vloge spomenikov v nasprotju s premično umetnostno dediščino tudi manj podvrženo problemu importa.

Politični zemljevid Jadrana v 15. stoletju kaže raznoliko podobo: sever obvladuje ozemlje Beneške republike, ki mu ob zahodni obali sledi vrsta malih dvorskih držav, tem pa obsežno ozemlje papeške države, ki obsega večji del ozemlja današnjih Mark in Emilie Romagna ter Neapeljsko kraljestvo na jugu; na vzhodni obali poleg majhnih delov ozemlja Habsburškega cesarstva in Ogrske prepoznamo predvsem tri ozemlja: beneški Istro in Dalmacijo ter ozemlje samostojne Dubrovniške republike. Danes lahko ugotovimo, da so umetnostni pojavi na obeh obalah Jadrana dokaj dobro raziskani,² a v literaturi še vedno opazimo veliko razliko v njihovem vrednotenju: medtem ko je bila umetnost na zahodni obali vselej obravnavana kot integralni del italijanske umetnosti, tuji strokovnjaki v vzhodni jadranski obali še vedno vidijo nekaj divjega in nevarnega ter jo na kratko odpravijo v smislu »hic sunt leones«, kot se je večkrat duhovito izrazil pokojni Federico Zeri:³ vzrok je sicer



Sl. 2: Jurij Dalmatinec, portal cerkve S. Francesco alle Scale, Ancona (foto: Samo Štefanac).

Fig. 2: Giorgio da Sebenico, Portal of the Church of S. Francesco alle Scale, Ancona (photo: Samo Štefanac).

v veliki meri iskati v jezikovnih barierah, ne moremo pa povsem obiti tudi nezadostnega poznavanja lokalne zgodovine in kulturnih razmer s strani nekaterih zahodnih piscev, ki so se kdaj soočili s problematiko (npr. Pilo, 2000; Howard, 2003).

Med pokrajinami na vzhodni obali je v 15. stoletju nedvomno najbolj dinamičen in samosvoj razvoj doživela Dalmacija.⁴ Čeprav so do začetka dvajsetih let 15. stoletja vsa severno in srednjedalmatinska mesta pripadla Serenissimi, so do konca stoletja vsaj delno ohrani-

² Najnovejšo sintezo o renesančni umetnosti na Hrvaškem, ki upošteva trenutno stanje raziskav, je prispeval Milan Pelc (Pelc, 2007).

³ Ugledni italijanski poznavalec je s to izjavo, ki smo jo med drugim slišali tudi na tiskovni konferenci ob eni od razstav slik evropskih mojstrov v ljubljanski Narodni galeriji, opozarjal predvsem na slabo poznavanje spomenikov in pojavov na vzhodni obali Jadrana s strani italijanskih piscev, hkrati pa tudi na pomanjkljivo dokumentacijo in pomanjkanje literature o umetnosti na vzhodni obali Jadrana v svetovnih jezikih.

⁴ Zaradi specifičnosti in kompleksnosti politične situacije ter s tem povezanega razvoja in pojavov v Dubrovniški republiki tega ozemlja v pričujočem razmišljanju ne obravnavamo.



Sl. 3: Bartolomeo Buon in delavnica, portal cerkve SS. Giovanni e Paolo, Benetke (foto: Samo Štefanac).

Fig. 3: Bartolomeo Buon and his Workshop, Portal of the Church of SS. Giovanni e Paolo, Venice (photo: Samo Štefanac).

la svojo prvotno srednjeveško ureditev, ki je nekoliko spominjala na ureditev srednjeitalijanskih svobodnih komun, kar jim je omogočilo tudi razvoj kulture, ki ni bil vezan izključno na Benetke, mesta pa se razlikujejo tudi med seboj. To se lepo vidi pri profani arhitekturi, ki je sicer vezana na beneške vzorce, a ne moremo govoriti o nekem splošno uveljavljenem tipu provincialne dalmatinske beneške gotike, marveč, kot me je večkrat opozoril splitski kolega Joško Belamarić, o »dialektih«, ki so jih razvila posamezna mesta.⁵ Če se osredotočimo na sakralno arhitekturo in z njo neločljivo povezano kamnito plastiko, je zanimivo, da Dalmacija ob prelomu stoletja kljub večstoletni kamnoseški tradiciji očitno ni imela dovolj močnih umetniških osebnosti, ki bi bile sposobne voditi najzahtevnejše gradbene projekte in ti so bili posledično dodeljeni tujcem. Projekt izgradnje žal neohranjene kapele sv. Šimuna v Zadru, tedaj naj-

pomembnejši v Dalmaciji, so zaupali Paolu Vanuzziju iz Sulmone v Abruzzih, ki je bil v Zadru že dolgo uveljavljen, po njegovi smrti pa je dela prevzel Nuzio Ucinelli iz Ferma, torej prav tako prišlek z zahodne obale Jadrana (Petricioli, 1983, 118–134). Podoben primer je kapela sv. Dujma v splitski stolnici, ki jo je v dvajsetih letih postavil Bonino di Jacopo da Milano, lombardski mojster, ki si je bil pred tem ustvaril precejšen ugled z deli v Dubrovniku. Poudariti velja, da smo tu že v času, ko je bil Split pod beneško upravo in bi pri tovrstnem projektu pričakovali »kolonizacijo« neposredno s strani Benetk. A tudi največji projekt 15. stoletja sploh, gradnjo nove katedrale v Šibeniku, so leta 1428 zaupali prav mojstru Boninu in šele po njegovi smrti so jo prevzeli Benečani: najprej Francesco di Giacomo, potem pa mojstra Lorenzo Pincino in Antonio Busato (Marković, 2010, 93–161).

⁵ Izčrpna študija o profani arhitekturi v dalmatinskih mestih še ni bila izdelana, vendar se zdi, da so posamezna mesta razvila specifične, izhajajoč iz lokalne prostorske situacije: v Splitu so to tlorisi v obliki črke »L« z dvoriščem med traktoma, v Šibeniku so zaradi ozkih ulic posebej poudarjeni vogali palač, ki nosijo insignije lastnikov, v Trogiru so pridobila na pomenu notranja dvorišča itd. Ob tem velja poudariti, da je v vseh mestih razvoj pogojevalo tudi veliko število starejših, romanskih objektov, ki jih praviloma niso podirali, marveč so jih vključevali v na novo povečane stavbe, kar je poleg razpoložljivega prostora pogosto pogojevalo tudi tlorisno zasnovu.

Pomembno novo obdobje za razvoj arhitekture v Dalmaciji se je začelo leta 1441, ko je vodenje gradnje šibeniške katedrale prevzel Jurij Dalmatinec (oziroma Juraj Dalmatinac v hrvaški literaturi).⁶ Umetnik, ki je bil protomagister katedrale več kot tri desetletja, je bil po rodu iz Zadra, a je prišel v Šibenik iz Benetk, kjer je bil deloval poprej. V strokovni literaturi je bil od samih začetkov raziskovanja deležen velike pozornosti, razprave pa so se sukale predvsem okoli dveh vidikov: pretirano pozornost se je posvečalo iskanju njegovega nacionalnega porekla in njegova umetniška osebnost je bila tako z italijanske kot s hrvaške strani pogosto zlorabljena v politične namene, saj se je tako eni kot drugi strani v obdobjih medsebojnih napetosti zdelo potrebno dokazovanje italijanskosti oziroma hrvaškosti dalmatinske umetnosti in kulture nasploh.⁷ Drugo vprašanje, ki si ga stroka še danes pogosto zastavlja o njem, je vprašanje, ali gre za gotskega ali renesančnega umetnika. Ker je bila do najnovejšega časa najbolje sprejeta teza Dagoberta Freya, da je bila šibeniška katedrala v celoti zgrajena po načrtu Jurija Dalmatinca,⁸ ga mnogi pisci na podlagi gornjih partij katedrale, ki imajo povsem renesančen značaj, umeščajo med renesančne umetnike in postavljajo začetek renesančne umetnosti na dalmatinskih tleh v leto 1441 (Ivančević, 1979–82; Ivančević, 1998). Podrobna analiza delov stavbe, ki so bili zgrajeni v štiridesetih in petdesetih letih, nam predstavi umetnika v drugačni luči: Jurij Dalmatinec se v zgodnjem obdobju pokaže predvsem kot arhitekt beneškega »gotico fiorito« in to v najčistejši in najrazvitejši pojavnosti obliki, kar dodatno potrjuje staro tezo, da se je mojster učil v beneški delavnici Giovannija in Bartolomea Buona, vodilnih predstavnikov cvetne gotike. A čeprav bomo pri njegovih zgodnjih arhitekturah zaman iskali elemente »all'antica« (sl. 1), učinkujejo njegova dela precej renesančno, to pa predvsem po zaslugi Jurijevega kiparskega okrasja, ki se naslanja naajsodobnejše predloge firenških umetnikov, kot lahko vidimo na primeru reliefov v šibeniški krstilnici, kjer so bile uporabljene predloge Luce della Robbia in Lorenza Ghibertija, na reliefu Rajnerijevega mučeništva, nekoč v splitski cerkvi sv. Evfemije, ki izhaja tako iz Ghibertijevih kot Donatellovih predlog, ter na prizoru Bičanja na oltarju sv. Staša v splitski stolnici, kjer prav tako prepoznamo donatellovsko predlogo (Kokole, 1989). Glede na eklektični način sestavljanja kompozicij iz različnih predlog Jurija tudi kot kiparja ne moremo označiti kot pravega renesančnega

umetnika, je pa vsekakor vreden upoštevanja njegov interes zaajsodobnejše likovne rešitve, v čemer nikakor ne zaostaja za beneškimi sodobniki.



Sl. 4: Jurij Dalmatinec, portal nekđ. cerkve S. Agostino, Ancona (foto: Samo Štefanac).

Fig. 4: Giorgio da Sebenico, Portal of the ex-Church of S. Augustine, Ancona (photo: Samo Štefanac).

7 Med številnimi primeri je s tega vidika najbolj indikativna primerjava diametralno si nasprotujočih interpretacij reliefa Rajnerijevega mučeništva s strani Alessandra Dudana (Dudan, 1921–22, II, 235) in Cvita Fiskovića (Fisković, 1978, 155). O političnih vidikih raziskovanja umetnosti v Dalmaciji glej npr. Novak Klemenčič, 2011(z navedbo starejše literature).

8 Frey, 1913; druga teza, ki jo je sočasno postavil Hans Folnesics (Folnesics, 1914), ki je Jurija označil kot »zadnjega umetnika gotike«, današnjo podobo katedrale pa interpretiral kot rezultat številnih sprememb načrta in pripisal dokončno podobo Jurijevemu nasledniku Nikolaju Florentincu, do najnovejšega časa ni doživela pri piscih pravega odmeva, dokler ji po doslej najbolj poglobljeni analizi spomenika ni v številnih točkah pritril Predrag Marković (Marković, 2010).

6 V dokumentih se omenja kot *Georgius quondam Mathei de Jadera*, sicer pa je v tuji literaturi najbolj uveljavljena italijanska oblika *Giorgio da Sebenico*, ki izhaja iz navedb v dokumentih o mojstrovem delu v Anconi, sicer pa še danes včasih preberemo zgodovinsko neutemeljeno obliko *Giorgio Orsini*.



Sl. 5: Jurij Dalmatinec, zunanjščina severne korne kapele, katedrala sv. Jakoba, Šibenik (foto: Samo Štefanac).
Fig. 5: Giorgio da Sebenico, Exterior of the Noth Choir Chapel, Cathedral of St James, Šibenik (photo: Samo Štefanac).

Ob daljši prekinitvi gradnje šibeniške katedrale, je Jurij v petdesetih letih prevzel pomembna naročila v Anconu: gradnjo Loggie dei Mercanti in portala cerkve S. Francesco alle Scale, leta 1460 pa še gradnjo portala avguštinske cerkve. Dalmatinčevo delovanje v Markah je pomemben dokaz o tem, da teorija o koncentričnih krogih ne drži vselej, saj je Jurij prišel v Ancono, ki leži na samem Apeninskem polotoku, iz oddaljene Dalmacije (Štefanac, 2005; Mariano, 2011). Dejstvo, da so zaupali delo prav njemu, čeprav bi se lahko ozrli tudi za mojstri v Firencah ali kje drugje v Srednji Italiji, tudi dokazuje, da si je mojster v prvem desetletju delovanja v Dalmaciji pridobil precejšen ugled v širšem jadranskem prostoru. Loggia dei Mercanti in portal S. Francesco alle Scale (sl. 2) kažeta isti arhitekturni slog, kot smo ga spoznali v njegovih zgodnjih dalmatinskih delih, torej »gotico fio-

rito« brez elementov »all'antica«. V bistvu gre za nadaljevanje sloga na »Porta della Carta« Doževe palače: po kriterijih glavne razvojne linije stavbarstva 15. stoletja v Italiji se zdi ta slog sredi stoletja že močno konservativen in to velja, vse dokler se ne vprašamo, kakšen je bil vodilni arhitekturni slog tistega časa v Benetkah. Hitro dobimo odgovor, da prav nič drugačen, saj je v omenjenem obdobju še vedno prevzemal najpomembnejša naročila domnevni Jurijev učitelj Bartolomeo Buon, katerega slog se do sredine petdesetih let ni bistveno spremenil, pa tudi sicer kljub prisotnosti številnih Toskancev vključno z Donatellom v mestu ali v bližnji Padovi v prvi polovici stoletja elementi sloga »all'antica« v arhitekturi niso doživeli omembe vredne uveljavitve. Po drugi strani v Benetkah v tistem času tudi ni bilo veliko arhitekturnih projektov, ki bi jih po ambicioznosti lahko primerjali z ankonitanskimi in ne bomo se prav veliko zmotili, če trdimo, da je po zaslugi Jurija Dalmatinca »gotico fiorito« doživel svoj vrh prav v Anconu (Štefanac, 2005; Štefanac, 2008; Mariano, 2011).

Šele po letu 1450 začne tudi beneška arhitektura asimilirati posamezne elemente novega sloga, pri tem pa je odigral pomembno vlogo – nekoliko presenetljivo – prav Bartolomeo Buon, ko je pri »Arcu Foscari« na dvorišču doževe palače zamenjal pilastre, kakršne vidimo na »Porta della carta«, s stebri in kapiteli, katerih oblike se približujejo korintskim in tudi sicer se pojavljajo sodobnejši dekorativni elementi: istemu arhitekturnemu slogu s celo nekoliko prepričljivejšim oblikovanjem kapitelov in dekoracije na pilastrih pripada tudi nagrobnik doža Francesca Foscarija (S. Maria dei Frari), umrlega 1457, katerega arhitekturne dele bi prav tako lahko pripisali Buonu.⁹ Še korak dlje v smeri uvajanja elementov »all'antica« je storil mojster pri poznih delih: odlično dokumentirani portal SS. Giovanni e Paolo (1459–63) s kompleksnim sistemom stebrov ob straneh odlikujeta pravi renesančni arhitrav in arhivolta v obliki klasičnega festona (sl. 3). Tu je prišel Buon dokazano v stik s florentinskimi mojstri, saj je med sodelavci pri izdelavi omenjen tudi neki Domenico iz Firenc. Sočasno je po naročilu Andrea Cornerja nastajala nikoli dokončana Ca' del Duca na Canalu Grande, ki so jo leta 1461 prodali milanskemu vojvodi Francescu Sforzi: tisto malo, kar je bilo zgrajenega, preseneča zaradi prepričljivo renesančnega izgleda. Povsem novi elementi v Benetkah so temelji iz ogromnih blokov, prav tako pa tudi »bugnato« v diamantnem rezu, kot ga vidimo na edinem dokončanem delu ostenja: vemo, da je Buon načrte ljubosumno skrival, a ni izključeno, da se je z njimi seznanil Antonio Filarete in na podlagi njih zasnoval risbo za »Palazzo in un Luogo Paludoso« v svojem traktatu.¹⁰

⁹ Delo ni dokumentirano, sekundarni viri pa omenjajo imeni Paola in Antonia Bregna. V novejšem času je Anne Markham Schulz predlagala težko branljivo atribucijo nagrobnika Nikolaju Florentincu (Markham Schulz A. 1978), medtem ko podrobnejša analiza arhitekturnega okvirja doslej ni bila narejena, a podobnosti z Arcom Foscari namigujejo na povezavo z Buonom.

¹⁰ Pozno obdobje Buonove dejavnosti in problem uvajanja novih form v njegovem opusu je šele v zadnjem času pritegnil pozornost piscev in še ni docela razrešen. Glej Ceriana, 2003; Štefanac, 2008 (oba z navedbo starejše literature).



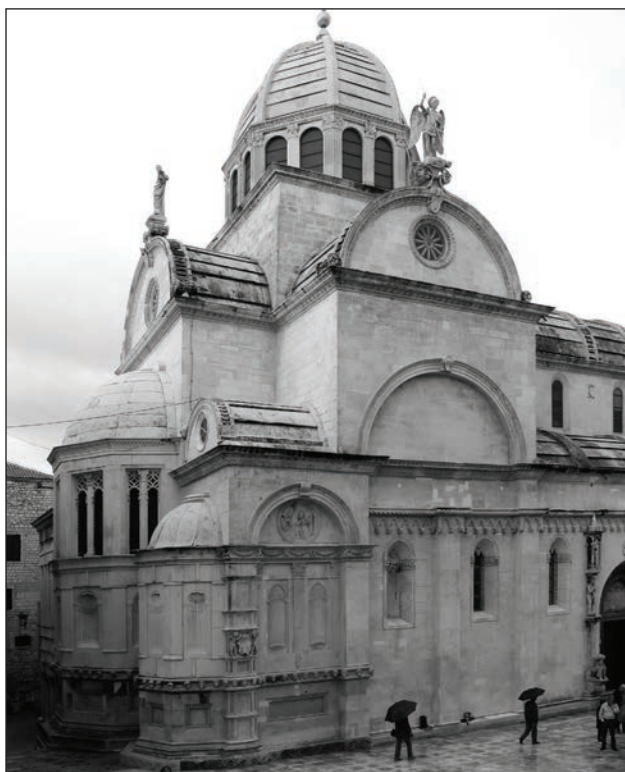
Sl. 6: *Nikolaj Florentinec, Kapela blaženega Ivana Ursinija (notranjščina), katedrala sv. Lovrenca, Trogir (foto: Samo Štefanac).*

Fig. 6: *Niccolò di Giovanni Fiorentino, The Chapel of the Blessed Giovanni Ursini (interior), Cathedral of St Lawrence, Trogir (photo: Samo Štefanac).*

Ni dvoma, da pozna Buonova faza nakazuje smer nadaljnega razvoja arhitekture v Benetkah, nekoliko presenetljivo pa je morda, da temu premiku brez opaznega časovnega zamika sledi tudi Jurij Dalmatinec: pri svojem tretjem ankonitanskem projektu, portalu cerkve S. Agostino (zač. 1460), je podobno kot Buon pri Arcu Foscari uporabil stebre z antikizirajočimi kapiteli (sl. 4), značaj celote projekta pa je zaradi poznejših sprememb žal težko oceniti, a je mogoče sklepati, da je Jurij v tej fazi pri uvajanju renesančnih elementov na približno isti stopnji kot Bartolomeo Buon, vendar se ni ustavil na tej stopnji. V šestdesetih letih se je dokončno odrekel elementom cvetne gotike in na kornem delu šibeniške katedrale uporabil izključno renesančne arhitekturne elemente. Njegov vir je bila padovanska umetnost petdesetih let, in sicer predvsem oltar v kapeli Ovetari pri Eremitanih ter druga manjša dela, saj v Padovi tedaj

velikih arhitekturnih projektov ni bilo, posrednik pa je bil po vsej verjetnosti njegov zet, slikar Jurij Čulinović (Höfler, 1989, 210–215; Kokole, 1990; Marković, 2010, 315–332). Vseeno pa Jurija tudi v tej fazi ne moremo opredeliti kot zrelega renesančnega umetnika, saj nam podrobna analiza t. i. »Malipierove partije« razkrije (sl. 5),¹¹ da mojster vendarle ni v celoti obvladal sintakse sodobnih arhitekturnih elementov. Kljub temu moramo Juriju priznati pomembne zasluge pri uvajanju novosti v dalmatinski umetnosti, čeprav moramo upoštevati vlogo naročnikov, saj brez ustrezne kulturne klime v dalmatinskih mestih, oplojene s humanističnimi idejami, spremembe slejkoprej ne bi bile mogoče. Obdobje Jurija Dalmatinca pa je pomembno – prav po njegovi zaslugi – tudi kot obdobje uveljavljanja domačih mojstrov in delavnic, ki so bile zdaj same sposobne prevzemati tudi zahtevnejša naročila, tisti, ki so neposredno sodelovali z

¹¹ »Malipierova partija« je izraz, ki se je med strokovnjaki uveljavil kot oznaka za severni zid severne korne kapele katedrale, ki ga na podlagi grba mestnega kneza Stefana Malipiera na sklepniku na slepem loku datiramo v čas med 1465 in 1468.



Sl. 7: Šibenik, katedrala sv. Jakoba, zunanjščina (foto: Samo Štefanac).

Fig. 7: Šibenik, Cathedral of St James, exterior (photo: Samo Štefanac).

Jurijem, pa so prevzeli tudi elemente novega sloga, npr. Ivan Pribislavić, Radmilo Ratković, Ratko Brajković in Andrija Aleši (Štefanac, 2008; Marković, 2010).

Sočasno s slogovnim preobratom v opusu Jurija Dalmatinca se je v Dalmaciji pojavil mlajši umetnik, ki je bil v celoti formiran v novem duhu: Niccolò di Giovanni iz Firenc, v hrvaški literaturi znan kot Nikola Ivanov Fiorentinac, je bil arhitekt in kipar, ki se je prvič pojavil v Šibeniku leta 1464 (Hilje, 2002). Zanimivo je, da tudi začetek njegove dalmatinske kariere časovno sovpada z naročilom nagrobnika za padovanskega zdravnika Antonia Rosellija Pietru Lombardu, prvega znanega dela umetnika, ki velja skupaj z Maurom Codussijem in Antoniem Rizzom za enega utemeljiteljev stila »all'antica« v Benetkah. Po slogovni orientaciji se Nikolaj Florentinec precej razlikuje od beneških sodobnikov in pri tem sta bila po vsej verjetnosti odločilna njegovo toskansko poreklo in umetniška formacija: kapela blaženega Ivana Ursinija v Trogiru, začeta leta 1468 (sl. 5), nima nič skupnega z beneško arhitekturo, marveč jasno kaže svoja izhodišča v Firencah ter namiguje na Nikolajevo poznavanje traktatov o slikarstvu

in arhitekturi Leona Battista Albertija, kar lahko razberemo tako iz arhitekturne zasnove kot tudi iz nekaterih formulacij v besedilu pogodbe za gradnjo, enega najzanimivejših dokumentov te vrste v quattrocentu (Štefanac, 1994; Štefanac, 2006b; Belamarić, 2011). Ursinijeva kapela v svojem času skoraj nima primerjave, kar zadeva harmonično združitev ter soodvisnost arhitekturnega skeleta in kiparske dekoracije, izvirne in logično izpeljane arhitekturne rešitve pa pričajo, da gre za delo ustvarjalnega in šolanega umetnika, katerega sposobnosti močno presegajo tedanje povprečje. Pri tem pa ne smemo zanemariti dejstva, da je bil tako ambiciozen projekt mogoč le v okolju z izobraženo družbeno elito, kakršno so v Trogirju predstavljali plemiči s humanistom Coriolanom Cippicom na čelu.¹²

Drugo pomembno arhitekturno delo Nikolaja Florentinca, ki je preživel v Dalmaciji več kot štiri desetletja, je nadaljevanje gradnje šibeniške katedrale, kjer je bil postavljen pred zahtevno nalogo, ko je moral obokati stavbo (sl. 7), katere načrt ob smrti predhodnika Jurija Dalmatinca po vsej verjetnosti ni bil v celoti definiran (Marković, 2010, 337–440). Kot so pokazale najnovejše raziskave Predraga Markovića, je imel umetnik dobro tehnično znanje, ki je po vsej verjetnosti izviralo iz izročila Filippa Brunelleschija, ter veliko lastne ustvarjalne moči in je do konca stoletja obokal kor, del ladje ter postavil na križišče kupolo, katere oblika posnema Brunelleschijeva kupolo firenske stolnice S. Maria del Fiore. A vendarle, kljub firenškim izhodiščem se je Nikolaj, verjetno tudi po želji naročnikov, mlajši generaciji šibeniških patricijev z razgledanim Ambrozijem Mihetićem na čelu, ozrl tudi po beneških vzorih, še posebej kar zadeva oblikovanje fasade, povzete po Codussijevi S. Michele in Isola in dekoracije fasadnih čel z monumentalnimi kipi, prav tako značilnosti beneških cerkva 15. stoletja.

Tako kot Jurij Dalmatinac je doživel v svoji karieri epizodo onstran Jadrana tudi Nikolaj: leta 1473 je s tedanjim družabnikom pri gradnji Ursinijeve kapele, Andrijem Alešijem, postavil in okrasil monumentalni portal avguštinske cerkve S. Maria al Mare na Tremitskem otočju ob Garganskem polotoku (Markham Schulz, 2004; Štefanac, 2005, 49–51): njegovo kiparsko okrasje je močno poškodovano, a iz arhitekturnega okvira lahko še vedno razberemo zasnovo portala in razmišljamo o možnih vzorih (sl. 8): prav mogoče se zdi, da bi navdih za motiv dvojnih stebrov ob straneh in močan konzolni venec na vrhu umetnik našel pri puljskem slavoloku Sergijevcev, katerega arhitekturno zasnovo so tedaj povezele nekatere novogradnje, kot sta npr. portal Arzenala v Benetkah in Arco del Castelnuovo v Neaplju. A medtem ko omenjeni arhitekturi v celoti prevzemata zasnovo slavoloka, je Nikolaj uporabil le nekaj elementov in jih smiselno vključil v izvirno arhitekturno kompozicijo. Ne glede na toskansko poreklo je prišel mojster na Tre-

¹² Vloga Coriolana Cippica in drugih sočasnih humanistov kot naročnikov in mecenov umetnosti v Trogiru še ni v celoti pojasnjena. V najnovejšem času o tem Bužančić, 2012 (z navedbo večine relevantne starejše literature).



Sl. 8: Nikolaj Florentinec in Andrija Aleši, portal cerkve S. Maria al Mare, otok S. Nicola, Tremitsko otočje (foto: Samo Štefanac).

Fig. 8: Niccolò di Giovanni Fiorentino and Andrea Alesii, Portal of the Church S. Maria al Mare, Island of S. Nicola, Tremiti Archipelago (photo: Samo Štefanac).

mite kot umetnik, ki se je bil pred tem uveljavil v Dalmaciji, medtem ko je bil razlog, da so se naročniki ozrli preko Jadrana, verjetno preprosto: Apulija, ki ji pripadajo Tremiti, sama v 15. stoletju ni imela dovolj sposobnih lastnih mojstrov (Scultura del Rinascimento, 2004).

Tudi drugo delo, ki ga je Nikolaj Florentinec ustvaril na zahodni obali Jadrana, priča o tem, da so ga resnično cenili: gre za »arco« – nagrobnik avguštinskega svetnika Nikolaja Tolentinskega nad njegovim grobom ob istoimenski baziliki v Toletninu iz leta 1474. Delo je po dimenzijah sicer skromno – nagrobnik ima obliko oltarne menze, na njem pa stoji le polikromiran kip svetnika – a je kvalitetno izvedeno in ima s svojo členitvijo vse lastnosti miniaturne arhitekture, poleg tega pa je diskretno vključeno v prostor s trecentističnimi freskami. Toliko bolj zanimivo je, da je bil naročnik rimski advokat Pietro Millini in pričakovali bi, da bodo tako pomembno naročilo zaupali kakemu umetniku, aktivnemu v Rimu ali drugje v srednji Italiji, pa so se vendarle odločili za »Dalmatinca« (Štefanac, 2005, 49–51).

Če k delom Jurija Dalmatinca in Nikolaja Florentinca na zahodni obali prištejemo še prispevek Ivana Duknovića, ki pa je bil vendarle predvsem kipar, lahko trdimo, da je bila vloga umetnikov iz Dalmacije tedaj vsaj enakovredna vlogi mojstrov z Apeninskega polotoka, če že ne pomembnejša: navsezadnje gre v vseh omenjenih primerih za pomembna naročila. V Dalmaciji predstavlja obdobje od prihoda Jurija Dalmatinca do smrti Nikolaja Florentinca obdobje največjega razcveta umetnosti in hkrati postopne uveljavitve arhitekture »all'antica«, ki, kot smo videli, časovno ne zaostaja za Benetkami in nekaterimi drugimi umetnostnimi središči, ki jih tu nismo posebej omenjali. To je tudi obdobje največje neodvisnosti od beneških delavnic, katerih del v Dalmaciji preprosto ne najdemo: večino beneškega ozemlja so v poznem 15. stoletju obvladovala kamnoseške delavnice kroga Pietra Lombarda, v Dalmaciji pa njihovih del – z izjemo nekaj skromnih fragmentov v zadarskem Narodnem muzeju – ni. Žal je bilo v prvih desetletjih 16. stoletja razcveta umetnosti konec. V Dalmaciji ni vzknila nova generacija mojstrov, ki bi se vključili v razvoj visoke renesanse, a temu tudi zgodovinske okoliščine niso bile naklonjene. Vse bolj centralizirana beneška oblast ni dajala prostora za avtonomni razvoj, pa tudi neposredna bližina Otomanskega imperija ni spodbujala razvoja in Dalmacija je vse bolj dobivala značaj province v pravem pomenu besede.

Drugačno usodo kot Dalmacija je v 15. stoletju doživel beneški del Istre in Kvarnerski otoki: glede na bližino Benetk, bogato antično tradicijo in številne mojstre, ki so redno obiskovali istrske kamnolome, bi pričakovali, da bo v Istri potekal razvoj bolj ali manj vzporedno kot v Benetkah, a se Istra po številu in obsegu arhitekturnih projektov v Quattrocentu ne more meriti z Dalmacijo. Kljub številnim istrskim kamnosekom, ki so delovali tudi v Benetkah, se na domačih tleh ni uveljavila delavnica, ki bi jo lahko primerjali z Jurijevo ali Nikolajevo. Antični spomeniki Pule, še posebej slavolok Sergijevcev, so bili pomemben vir inspiracije renesančnim umetnikom, ki so mesto na koncu polotoka tudi obiskovali, a nihče od njih ni pustil na istrskih tleh vidnih sledov.¹³

A vendarle se srečamo s prvimi znanilci novega sloga že v petdesetih letih, tako kot drugje na Jadranu. Arhitekturni okvir tabernaklja v Vodnjanu, datiran z letnico 1451, pripada sicer še cvetni gotiki, a sta spodaj upodobljena klečeča putta z napisnim trakom, kakršne v Venetu prvič srečamo na nagrobniku Raffaella Fulgosia v Padovi v tridesetih letih 15. stoletja. Kljub nekoliko nerodni izdelavi gre za sodoben motiv: prvi primer klečečih puttov najdemo šele v poznih petdesetih letih na nagrobnikih Gianantonio in Erasmo da Narni (Markham Schulz, 2011), prav tako v Padovi, tako da ostaja problem predloge za Vodnjan še odprt. Po kvaliteti izdelave je še nekoliko skromnejši portal, vzdignjen v južno fasado

¹³ Najnovejša spoznanja o percepciji puljskih antičnih spomenikov v renesansi je prispevala v svoji še neobjavljeni disertaciji iz leta 2008 na beneški IUAV Jasenka Gudelj (Le antichità di Pola nel Quattro- e Cinquecento, mentor Howard Burns).



Sl. 9: Poreč, portal škofije (foto: Samo Štefanac).

Fig. 9: Poreč, Portal of the Diocese (photo: Samo Štefanac).

puljske stolnice, ki po izročilu izvira iz benediktinskega samostana sv. Mihaela in je po napisu sodeč nastal po naročilu opata Giorgia dei Capitani leta 1456: bolj kot za pravi portal gre za kamnit okvir vrat, ki pa je bogato reliefno dekoriran. Posebej zanimivi so putti z instrumenti na desnem pilastru: dva med njimi, tisti s tamburinom in oni z mandolino sta nerodni, a prepoznavni kopiji Donatellovih reliefov na oltarju v baziliki sv. Antona v Padovi. To so najstarejše znane kopije po mojstrovih padovanskih delih (Štefanac, 2006a, 203–204).

Portal poreške škofovske palače je prvo delo, kjer srečamo arhitekturne in ne kiparske elemente all'antica (sl. 9). Nastal je pod škofom Placidom Pavanellom leta 1461 in bil dokončan v času njegovega naslednika Francesca Morosinija do leta 1465. Čeprav sam arhitekturni okvir še kaže gotske ostaline – npr. tordirano palico, ki obkroža odprtino – se tu prvič srečamo s trikotnim timpanonom in to še pred nastankom portala beneške cerkve S. Michele in Isola ter le malo za portalom Arzenala

iz 1460 ali približno sočasnimi risbami Jacopa Bellinija (Eisler, 1989, 288, 297, 317, 360; Concina, 2006, 45–63). Vendar je treba tudi dodati, da poreški timpanon ne ustreza povsem antičnim kanonom, saj je ožji od arhitrava, njegovi stranici pa se spuščata bolj strmo kot pri klasičnih primerih (Štefanac, 2006a, 204).

Najpomembnejši projekt 15. stoletja je bila gradnja nove katedrale v Osorju na otoku Cresu (sl. 10). Začeta je bila že v štiridesetih letih in končana leta 1497, najpomembnejša pa je bila faza gradnje pod škofom Marcom Nigrisom (1474–1485), ki je ob določenih spremembah prvotnega načrta definirala njeno današnjo podobo. Od sredine 19. stoletja pa do najnovejšega časa je večina piscev stavbo nekritično pripisovala Juriju Dalmatincu in to očitno zgolj na podlagi dokumenta o Jurijevi trgovski poti v mesto Cres leta 1449. Na sami stavbi ni ničesar takega, kar bi lahko povezali z Dalmatincem in novejša dognanja kažejo, da so tako vzori kot mojstri prišli iz Benetk: organizacija notranjega prostora, oblika fasade, prav tako pa tudi stavbna plastika pričajo o tem, da gre za neposredni naslon na Codussijevo S. Michele in Isola (sl. 11).¹⁴ Lahkotne arkade na vitkih stebrih in njihovi kapiteli kažejo veliko podobnost z domnevnim beneškim vzorom, prav tako pa tudi triločna fasada: slednja je sicer brez kompleksne členitve, ki jo vidimo pri S. Michele in Isola, a to si lahko razlagamo kot poenostavljeno različico, kjer je vsa kiparska dekoracija skoncentrirana na monumentalnem portalu ter na atiki fasade in ob straneh ločnih čel (Štefanac, 1986–1987; Štefanac, 1989; Štefanac, 2006a, 204–210). Prezbiterij je imel prvotno kvadratni tloris, ne moremo pa potrditi novejših teze, da se je nad njim dvigala kupola, kar bi arhitekturo sicer še bolj približalo S. Michele in Isola (Čus Rukonić, Velnić, 2002). Kljub ambicioznemu projektu nove katedrale je bil Osor v 15. stoletju priča pravemu eksodusu, saj se je zaradi neugodnih klimatskih razmer večina patricijev selila v Cres, kjer so gradili novo kolegijatno cerkev. Kljub prezidavam v 16. in požaru v 19. stoletju je še danes razbrati, da so se inspirirali pri novi osorski katedrali, kar zadeva dimenzije in oblikovanje notranjščine, še posebej pa pri obliki portala, ki je identičen, le kamnoseki so bili drugi: dokumenti omenjajo za zdaj še malo znanega mojsta Francesca Marangona, ki je bil verjetno na čelu močne delavnice, ki je razširjala renesančne oblike tako po mestu kot po drugih kvarnerskih otokih, kot je Krk, in to tako pri cerkveni kot pri profani arhitekturi (Gudelj, 2008; Bradanović, 2008).

Osorska katedrala je nedvomno najpomembnejša arhitektura beneškega izvora in tudi eden najpomembnejših odmevov Codussijeve arhitekture zunaj Benetk, sicer pa imamo v Istri v poznem 15. stoletju več

¹⁴ Nimamo arhivskih podatkov o arhitektu osorske katedrale, a se za kandidata ponujata kar dve imeni: prvi je Giovanni da Bergamo, ki je leta po napisni tabli sodeč 1481 obnovil škofovsko palačo, gre pa po vsej verjetnosti za mojstra, katerega delo je izpričano na več beneških gradbiščih, med drugim tudi pri S. Michele in Isola. Drugi je Giovanni Buora, pomemben beneški kipar in arhitekt iz kroga Pietra Lombarda, ki mu pripisujemo kiparsko dekoracijo. Med njima se je brez dokumentov težko odločiti, ni pa izključeno, da sta delala oba, bodisi sočasno ali eden za drugim (Štefanac, 1986).



Sl. 10: Osor, katedrala, notranjščina (foto:Samo Štefanac).
Fig. 10: Osor, Cathedral, interior (photo: Samo Štefanac).

pričevanj o delovanju mojstrov iz kroga Pietra Lombarda, vendar v nobenem primeru ni šlo za večji arhitekturni projekt. Za časa škofovanja Giacoma Vallaressa so nastali kvalitetni pilastri, ki danes krasijo portala na južni steni koprške stolnice, njihova prvotna namembnost pa ostaja odprt problem, medtem ko je edikula, ki je nekoč tvorila arhitekturni okvir Madone Vittora Carpaccia v piranski minoritski cerkvi, verjetno iz prvih let 16. stoletja. Kakšno desetletje starejši je prejkone pred nedavnim rekonstruirani oltar v vasi Sveti Peter nad Dragonjo, kvalitetno lombardovsko delo, ki je morda plod naročništva rodbine Vergerijev (Štefanac, 1998). Zgornje nadstropje fasade koprške stolnice je dolgo veljalo za najpomembnejšo renesančno arhitekturo v Slovenski Istri (Šumi, 1966, 14–17), najnovejše raziskave pa kažejo na to, da je fasada dobila današnjo obliko pozneje, najverjetneje ob Massarijevi prezidavi v 18. stoletju ter v začetku 19. stoletja, čeprav so v virih izpričana dela v zadnjih letih quattrocenta in zelo verjetno se zdi, da so nekatere dele ob baročni prezidavi ponovno uporabili (Marković, 2000, 86–87; Seražin, 2004).

Glavni trg v Svetvinčentu (ljudsko Savičenta) je nastal po letu 1485 pod mecenstvom oblastnikov Morosinijev skorajda kot nekakšno miniaturno renesančno idealno mesto: ob Morosinijevem kaštelu je zrasla žu-

pna cerkev, mestna loža in nekaj vrstnih hiš (»case a schiera«), namenjenih morda nastanitvi uradnikov ali oddajanju. Glede na geografsko lego na meji med beneškim ozemljem in Pazinsko grofijo, tedanjo politično situacijo ter dejstvom da so si bili Morosiniji pridobili posest pred kratkim, lahko projekt razumemo kot neko vrsto kolonizacije s strani Benetk, ki je morda vključevala tudi ustanovitev vojaške postojanke. Cerkev je nastala v prvih decenijah 16. stoletja in jo zaznamuje triločna fasada, prilagojena enoladijski stavbi, z neobokano notranjščino in korno kapelo, oblikovano po sočasnih beneških vzorih. Ni izključeno, da je ista delavnica gradila tudi cerkev v Mutvoranu, podobno zasnovano a izvedeno preprosteje. Zdi se, da je nastala mutvoranska cerkev v dveh fazah: prva okoli 1490, kot preberemo na zakristijskem portalu, katerega profilacija je še gotoska, in druga v času puljskega škofa Altobella Averoldija (1497–1531) (Gudelj, 2005–2007): identična oblika in dekoracija glavnih portalov obeh cerkva namiguje na to, da bi v drugi fazi gradil mojster iz Savičente (Štefanac, 2006a, 212–215).

Ob prevladujoči vlogi lombardovskih mojstrov v Istri in na Kvarnerju vendarle najdemo tudi prispevek dalmatinskih mojstrov. Oknoma v pritličju koprškega Fontika med istrskimi spomeniki ni najti primerjav, rastlinska de-



Sl. 11: Mauro Codussi, *S. Michele in Isola* (notranjščina), Benetke (foto: Samo Štefanac).

Fig. 11: Mauro Codussi, *S. Michele in Isola* (interior), Venice (photo: Samo Štefanac).

koracija njunih pilastrov pa izdaja delavnico, ki je blizu Nikolaju Florentincu. Po kakšni poti in kdaj bi ti mojstri našli pot na sam sever Istre, lahko le ugibamo, a bi vsekakor veljalo razmisliti o možnosti, da sta okni nastali še v času škofa Giacoma Vallaressa, katerega brat Maffeo je bil zadarski nadškof in je imel z njim vselej tesne stike. V tem primeru bi bila možna tudi datacija še pred 1500 in ne šele v leto 1529, kot brez navedbe vira trdijo starejši pisci (Štefanac, 2009).

Pregled spomenikov beneške Istre je pokazal, da se značaj umetnostnih pojavov precej razlikuje od Dalmacije: Istra ni imela močnih umetniških osebnosti, ki bi jih lahko primerjali z Jurijem Dalmatincem ali Nikolajem Florentincem v Dalmaciji in tako je precej bolj opazna »kolonizacija« s strani beneških delavnic, saj se tudi v pomembnem humanistično osveščenem kulturnem središču, kakršen je bil Koper, ni razvila omembe vredna

domača produkcija.¹⁵ Ugotovimo lahko, da so ob koncu 15. stoletja najpomembnejša in najkvalitetnejša dela prispevali mojstri iz delavnice Pietra Lombarda, ki tedaj ni bila vodilna samo v mestu v Laguni, marveč je s svojo dejavnostjo obvladovala tudi celotno beneško Terrafermo od Bergama do Ravenna.¹⁶ Seveda pa je bilo za oblikovanje dokaj provincialnega značaja istrske umetnosti poleg geografske bližine Benetk odločilno tudi dejstvo, da si je Serenissima tu utrdila oblast že sredi 14. stoletja, torej nekaj desetletij prej kot v Dalmaciji.

Habsburško notranjost Istre seveda zaznamuje drugačen razvoj arhitekture, ki ga lahko primerjali z Osrednjo Slovenijo: prevladujejo gotske cerkve z zvezdasto obokanimi prezbiteriji in izpričana je tudi prisotnost mojstrov s Kranjske,¹⁷ vendar imamo tudi vsaj en primer zanimivega prepleta med severnjaškim in beneškim. Leta 1492 sta se mojstra Peter iz Ljubljane in Matija iz

15 Sklepamo lahko, da je v šestdesetih in sedemdesetih letih 15. stoletja v Kopru delovala dokaj močna delavnica, ki jo lahko povežemo z mojstrom Tomasom da Venezia, vendar pri njihovih delih ni opaziti uporabe elementov "all'antica", ampak ostajajo zvesti slogu »gotico fiorito« (Marković, 2000).

16 Obe mesti lahko omenimo ne samo kot skrajni točki beneškega ozemlja, marveč tudi kot skrajni točki delovanja delavnice Pietra Lombarda zato, ker je v obeh izpričano delovanje omenjene delavnice, ohranila pa so se tudi dela: v Ravenni sta to podstavka stendardov na Piazza del Popolo in Dantejev nagrobnik, v Bergamu pa nekaj kipov v kapeli Colleoni (Pincus, 2006; Scapin, 2009).

17 Tak primer je npr. župnijska cerkev sv. Jurija v Oprtlju, kjer se je podpisal – čeprav brez navedbe krstnega imena – »mojster iz Kranja« (Ivančević, 1961).



Sl. 12: Peter Bezlaj in Matija iz Pule, cerkev Marije Snežne (notranjščina), Čepić (foto: Janez Höfler).

Fig. 12: Peter Bezlaj and Matthias of Pula, Church of Our Lady of the Snows (interior), Čepić (photo: Janez Höfler).

Pule podpisala v ladji cerkve Marije Snežne v Čepiću (Ivančević, 1960). Slogovno ima cerkev dvojen značaj: prezbitერიj je značilno severnjaški z zvezdasto rombastim obokom, medtem ko ladjo zaznamujejo zračne arkade, ki nosijo sicer zašiljene oboke, a se na kapi-telih pojavljajo tudi renesančni motivi (sl. 12). Logična razlaga bi bila pripisati prezbitერიj Ljubljancu in mediteransko učinkujočo ladjo puljskemu mojstru, a ne smemo spregledati, da sta se oba podpisala skupaj v ladji in to vsak s svojim z mojstrskim znakom. Ker se mojstra nista podpisala ločeno, vsak na delu stavbe, ki bi posameznemu po slogu pripadal, lahko sklepamo, da tovrstne ločitve del očitno ni bilo, še pomembnejše pa je nemara to, da je bil Matija sicer iz Pule, a je imel pravico do uporabe mojstrskega znaka, kar pomeni, da je bil vključen v severnjaško stavbarniško organizacijo in se je bil tudi obrti po vsej verjetnosti izučil na severu. Prisotnost Petrovega mojstrskega znaka v Čepiću je posebej dragocena, ker najdemo enakega v cerkvi sv.

Jude in Tadeja na Viču, na podlagi tega pa lahko mojstra z vso gotovostjo identificiramo s Petrom Bezlajem, vodilnim ljubljanskim stavbenikom na prelomu stoletja, avtorjem izpričane a žal podrtе cerkve sv. Krištofa za Bežigradom in predvsem arhitektom starega ljubljanskega rotovža, dokončanega leta 1484. Vemo, da sta fasado krasila kipa Adama in Eve, deli kiparja Janeza Lipca (danes v ljubljanskem Mestnem muzeju), ki sta mu bila navdih kipa prvih staršev Antonia Rizza na Arcu Foscari na dvorišču doževe palače v Benetkah (Gotika, 1995, 91–92, 194–195). Gre za prvi odmev beneške renesančne umetnosti na Kranjskem, a pri tem morda ne gre samo za kipa, marveč tudi za arhitekturo rotovža. Na edini ohranjeni upodobitvi pred baročno prezidavo v Valvasorjevi Slavi vojvodine Kranjske, vidimo stavbo sicer v že nekoliko predelani obliki, a je jasno razbrati, da je tako kot danes štrlela iz linije ostalih stavb na trgu in imela pritličje oblikovano kot odprto ložo.¹⁸ S tem pa ni izključeno, da bi se tako kot Lipec tudi Bezlaj ozrl po

¹⁸ Gre za zloženko s panoramsko veduto Ljubljane, vloženo med strani 666 in 667 (Valvasor 1689, XI): v okencu je upodobljena veduta Mestnega trga z rotovžem, ki zaradi prezidav v 17. stoletju ne daje nikakršne informacije o slogovnem značaju Bezlajeve arhitekture (oblika oken itd.), a smemo verjeti, da ohranja volumen Bezlajevega rotovža, poleg tega pa sta še vidna Lipčeva kipa prvih staršev v vogalnih nišah.

Arcu Foscari in ustvaril podobno stavbo v Ljubljani, a žal lahko le ugibamo o njeni podobi v 15. stoletju (Štefanac, 2006a, 216, 221). Seveda bi na podlagi hipoteze o Bezlajevem poznavanju beneške arhitekture lahko šli še korak dlje in prav njemu pripisali najbolj renesančne elemente v Čepiću, kot so kapiteli v ladji, a takšna razmišljanja raje prepustimo kakšnemu morebitnemu srečnemu odkritju v prihodnosti.

Analiza pojavov v arhitekturi 15. stoletja v Dalmaciji in Istri nas je pripeljala do ugotovitve, da se značaj obeh pokrajin med seboj precej razlikuje in da vzhodne jadranske obale nikakor ne moremo obravnavati kot enoten prostor. Če se vrnemo h Karamanovim tezam (Karaman, 1963), ugotovimo, da Dalmacije ne moremo uvrstiti v nobeno od njegovih treh kategorij: kljub pripadnosti Serenissimi značaj arhitekture ne ustreza pojmu »provincialna umetnost«, saj ni odvisen zgolj od Benetk in to velja tudi za izbiro mojstrov, ki so jim bili zaupani pomembnejši projekti, poleg tega pa pri uvajanju novosti v primerjavi z Benetkami ne prihaja do časovnih zamikov pri uvajanju novosti, ki na splošno zaznamujejo provincialni značaj neke regije. Tudi oznaka »periferna« ni ustrezna, saj v Dalmaciji ni opaziti znakov, ki bi namigovali na izoliranost teritorija, ki bi vodila do povsem samosvojega razvoja. Nasprotno,

dela obeh protagonistov, Jurija Dalmatinca in Nikola-ja Florentinca, kažejo na njuno dobro poznavanje sočasnega razvoja v centrih umetnostne produkcije, kot tudi na njuno odzivnost na novosti. V 15. stoletju se je Dalmacija ob prodiranju Turkov v Evropo sicer znašla na meji »zahodnega« sveta, a s tem njena arhitektura ni dobila lastnosti »mejne umetnosti«, ki bi črpala navdih z obeh strani kulturne meje. Prav tako se je potrebno odreči razmišljanju v smislu »koncentričnih krogov«, saj nas pomembna naročila dalmatinskim mojstrom z zahodne jadranske obale prepričajo o nasprotnem. Če torej odmislimo najpomembnejše centre umetnostnega razvoja, kot so Firenze, Milano in v 15. stoletju prebujajoči se Rim, lahko celo ugotovimo, da Dalmacija v 15. stoletju celo prednjači pred velikim številom italijanskih pokrajin, kar zadeva dinamiko uvajanja renesančnih novosti. Po drugi strani značaj Istre veliko bolj ustreza terminu »provincialno«, saj je vseskozi odvisna od Benetk in beneških delavnic, a tudi tu lahko opazimo, da do večjih časovnih zamikov pri uvajanju novih form vendarle ne prihaja in tako lahko Istro po tej plati primerjamo s katerikoli ozemljem pod beneško oblastjo, medtem ko lahko notranji, habsburški Istri z mešanjem severnjaških in mediteranskih form resnično pripišemo značaj »mejne« pokrajine.

THE BEGINNINGS OF ARCHITECTURE "ALL'ANTICA" ON THE SHORES OF THE ADRIATIC IN THE 15TH CENTURY

Samo ŠTEFANAC

University of Ljubljana, Faculty of Arts, Department of Art History, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana
e-mail: samo.stefanac@ff.uni-lj.si

SUMMARY

The article deals with phenomena in the 15th century architecture on the eastern coast of the Adriatic, specifically addressing the problem of promoting and disseminating "all'antica" forms in the region. It also addresses the problem of chronology of the introduction of new forms as well of as their origins, and analyzes the relationship between the centers of artistic production and more distant regions along the eastern and western coasts of the Adriatic in terms of critical reflection on old hypotheses on "peripheral", "provincial" and "bordering" art in the regions discussed. Special attention is paid to the development of these phenomena in Dalmatia and Istria.

In the early 15th century, Dalmatia boasted no local masters able to carry out complex projects, which were entrusted to artists from the west coast of the Adriatic (e.g. Paolo da Sulmona, Bonino da Milano). Giorgio da Sebenico, the first protagonist of Dalmatian art who emerged in the early 1440s, was not just an imitator of late Venetian Gothic forms but one of the prime movers of their development who was very interested in introducing the new "all'antica" forms. His activity in the Marches (Ancona) proves that he was one of the most sought-after masters of in his time in the Adriatic region. The same goes for his successor, a generation younger Niccolò di Giovanni Fiorentino. The latter used pure Renaissance forms of Florentine origin, thus significantly contributing to the originality of Dalmatian architecture, which did not only copy Venetian models (e.g. Chapel of the Blessed Giovanni Orsini in Trogir, the upper parts of the Šibenik Cathedral).

Istria had a more provincial character and did not boast fairly prominent local workshops; its artistic development was marked by the role of Venetian masters from the circle of Pietro Lombardo who brought new forms to the region. Such is the case of the Cathedral in Osor, one of the first buildings modelled on Mauro Codussi's Venetian church of S. Michele in Isola. The study concludes with a brief excursion into central, "Habsburg" Istria, where the new Renaissance forms mixed with late Gothic architectural principles from the north and owing to the master Peter Bezljaj penetrated even central Slovenia.

Key words: 15th century architecture, Istria, Dalmatia, "all'antica" style, Early Renaissance

LITERATURA

Belamarić, J. (2011): Albertijevo djelo *De pictura* i skulptura Nikole Fiorentinca. Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 42. Split, Konzervatorski odjel, Književni krug, 137–159.

Bradanović, M. (2008): Prvi krčki renesansni klesari. V: Marković P., Gudelj J. (ed.): *Renesansa i renesanse u umjetnosti Hrvatske*. Zbornik radova sa znanstvenih skupova »Dani Cvita Fiskovića« održanih 2003. i 2004. godine. Zagreb, Institut za povijest umjetnosti, 167–182.

Bužančić, (2012): Nikola Ivanov Firentinac i trogirski renovatio urbis. Split, Književni krug.

Ceriana, M. (2003): Agli inizi della decorazione all'antica a Venezia 1455–1470. V: Guillaume J. (ed.): *L'invention de la renaissance: La réception des formes à l'antique au début de la Renaissance*. Paris, Picard, 109–142.

Concina, E. (2006): *L'Arsenale della Repubblica di Venezia*. Milano, Electa Mondadori.

Čus Rukonić, J., Velnić, J. (2002): Zaštitna istraživanja u katedrali u Osoru 1998. V: Zbornik Tomislava Marasovića. Split, Muzej Hrvatskih arheoloških spomenika, 471–478.

Dudan, A. (1921–1922): *La Dalmazia nell'Arte italiana*. Milano, Treves.

Eisler, C. (1989): *The Genius of Jacopo Bellini. The Complete Paintings and Drawings*. New York, Harry N. Abrams.

Fisković, C. (1978): Sarkofag Jurja Dalmatinca u Kaštel Lukšiću. Poljički zbornik 3. Split, 147–159.

Folnesics, H. (1914): Studien zur Entwicklungsgeschichte der Architektur und Plastik des XV. Jahrhunderts in Dalmatien. Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der K. K. Zentralkommission für Denkmalspflege VIII. Wien, K. K. Zentralkommission für Denkmalspflege, 27–196.

Frey D. (1913): Der Dom von Sebenico und sein Baumeister Giorgio Orsini. Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der K. K. Zentralkommission für Denkmalspflege VII. Wien, K. K. Zentralkommission für Denkmalspflege, 1–169.

Gotika (1995): J. Höfler (ed.): *Gotika v Sloveniji*. Ljubljana, Narodna galerija.

Gudelj, J. (2005–2007): Pulski biskup Altobello Averoldi – naručitelj umjetničkih djela. Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 41. Split, Konzervatorski odjel, Književni krug, 315–339.

Gudelj, J. (2008): Zborna crkva sv. Marije Snježne u Cresu. V: Marković P., Gudelj J. (ed.): *Renesansa i renesanse u umjetnosti Hrvatske*. Zbornik radova sa znanstvenih skupova »Dani Cvita Fiskovića« održanih 2003. i 2004. godine. Zagreb, Institut za povijest umjetnosti, 149–166.

Hilje, E. (2002): Nikola Firentinac u Šibeniku 1464. godine. Radovi Instituta za povijest umjetnosti 26. Zagreb, Institut za povijest umjetnosti, 7–18.

Höfler, J. (1989): *Die Kunst Dalmatiens vom Mittelalter bis zur Renaissance (800–1520)*. Graz, ADEVA.

Howard, D. (2003): San Michele in Isola: Re-Reading the Genesis of the Venetian Renaissance. V: Guillaume J. (ed.): *L'invention de la Renaissance. La réception des formes à l'antique au début de la Renaissance*. Paris, Picard, 27–42.

Ivančević, R. (1960): Crkva Marije Snježne kod Čepića. Radovi Odsjeka za povijest umjetnosti 2. Zagreb, Odsjek za povijest umjetnosti, 16–30.

Ivančević, R. (1961): Župna crkva sv. Jurja u Oprtlju. Radovi Odsjeka za povijest umjetnosti 4. Zagreb, Filozofski fakultet, 19–60.

Ivančević, R. (1979–82): Prilozi problemu interpretacije Jurja Dalmatinca. V: Juraj Matejev Dalmatinac (Radovi Instituta za povijest umjetnosti 3–6). Zagreb, Institut za povijest umjetnosti, 25–64.

Ivančević, R. (1998): Šibenska katedrala. Šibenik, Gradska knjižnica »Juraj Šižgorić«.

Karaman, L. (1963): O djelovanju domaće sredine u umjetnosti hrvatskih krajeva. Zagreb, Društvo historičara umjetnosti N. R. H.

Kokole, S. (1989): Auf die Spuren des frühen florentiner Quattrocento in Dalmatien: Das toskanische Formengut bei Giorgio da Sebenico bis 1450. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XLII. Wien, 155–167.

Kokole, S. (1990): Notes on the sculptural sources for Giorgio Schiavone's Madonna in London. Venezia Arti 4. Roma, Viella, 50–56.

Mariano, F. (2011): Giorgio di Matteo da Sebenico e il »Rinascimento alternativo« nel '400 adriatico. *Critica d'arte* LXXIII, 2011, 45–46. Firenze, Casa editrice Le lettere, 7–34.

Markham Schulz, A. (1978): Niccolò di Giovanni Fiorentino and Venetian Sculpture of the Early Renaissance. New York, New York University Press.

Markham Schulz, A. (2004): Niccolò di Giovanni Fiorentino e il portale di Santa Maria alle Isole Tremiti. V: Gelao C. (ed.): *Scultura del Rinascimento in Puglia: atti del convegno internazionale*. Bari, Edipuglia, 105–125.

Markham Schulz, A. (2011): Uno scultore padovano influenzato da Desiderio da Settignano e il problema di Gregorio di Allegretto, V: Joseph Connors et alii (ed.): *Desiderio da Settignano*. Venezia, Marsilio, 173–188.

Marković, P. (2000): Koparska klesarska radionica i donji dio pročelja katedrale u Koprju. *Annales, series historia et sociologia* 9. Koper, ZRS, 83–102.

Marković, P. (2010): Šibenska katedrala. Prvih 105 godina. Zagreb, Naklada Ljevak.

Novak Klemenčič, R. (2011): L'art dalmate à la Renaissance. *Perspective, la revue de l'INHA* 3. Paris, Armand Colin, 476–481.

Pelc, M. (2007): Povijest umjetnosti u Hrvatskoj: Renesansa. Zagreb, Naklada Ljevak.

Petricioli, I. (1983): Tragom srednjovjekovnih umjetnika. Zagreb, Društvo povjesničara umjetnosti SR Hrvatske.

Pevsner, N. (1966): Oris evropske arhitekture. Ljubljana, Državna založba Slovenije.

Pilo, G. M. (2000): »Per trecentosettantasette anni« – La gloria di Venezia nelle testimonianze artistiche della Dalmazia, Venezia, Edizioni della Laguna.

Pincus, D. (2006): La tomba di Dante a Ravenna: le epigrafi e la loro storia. Pietro Lombardo, Bernardo Bembo, il cardinale Domenico Maria Corsi, il cardinale Luigi Valenti Gonzaga – e Dante. V: Guerra A. et alii (ed.): *I Lombardo: architettura e scultura a Venezia tra '400 e '500*. Venezia, Marsilio, 121–135.

Scapin, A. (2009): Tre santi senza ancona: tracce della bottega dei Lombardo a Bergamo. *Arte & storia* 8. Lugano, Ed. Ticino Management, 84–89.

Scultura del Rinascimento (2004): Scultura del Rinascimento in Puglia: atti del convegno internazionale (ed. Gelao C.). Bari, Edipuglia.

Seražin, H. (2004): Massarijeva prenova koprške stolnice. *Zbornik za umetnostno zgodovino* XL. Ljubljana, Slovensko umetnostnozgodovinsko društvo, 178–220.

Stelè, F. (1940): Umetnost v Primorju. Ljubljana, Kataloško tiskovno društvo.

Štefanac, S. (1986-1987): O arhitekturi i kiparskim ukrasima osorske katedrale. *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 26. Split, Konzervatorski zavod, 263–286.

Štefanac, S. (1989): Le sculture di Giovanni Buora a Ossero. *Venezia arti* 3. Roma, Viella, 41–45.

Štefanac, S. (1996): Niccolò di Giovanni Fiorentino e la cappella del beato Giovanni Orsini a Traù: il progetto, l'architettura, la decorazione scultorea. V: Dempsey C. (ed.): *Quattrocento Adriatico: Fifteenth-Century Art of the Adriatic Rim. Papers from a Colloquium Held at the Villa Spelman, Florence, 1994*. Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 123–141.

Štefanac, S. (1998): Le opere della cerchia di Pietro Lombardo in Slovenia. *Territori e contesti d'arte* 1. Pisan di Prato, Campanotto, 29–50.

Štefanac, S. (2005): Giorgio da Sebenico, Niccolò di Giovanni Fiorentino, Giovanni Dalmata: tre protagonisti del Quattrocento dalmata nelle Marche. V: Periti G. (ed.): *Emilia e Marche nel Rinascimento. L'Identità Visiva della 'Periferia'*. Azzano San Paolo, Bolis edizioni, 39–53.

Štefanac, S. (2006a): Gli inizi dell'architettura »all'antica« in Istria nel Quattrocento. *Saggi e memorie di storia dell'arte* 30. Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 203–225.

Štefanac, S. (2006b): Niccolò di Giovanni Fiorentino, the Chapel of Blessed Giovanni Orsini in Trogir and the Treatises by Alberti. V: *The Renaissance Society of America, Annual Meeting San Francisco, California, 23–25 March 2006*. San Francisco, The Renaissance Society of America, 220–221.

Štefanac, S. (2008): Stilske mjene u arhitekturi i skulpturi na Jadranu šezdesetih godina 15. stoljeća. V: Marković P., Gudelj J. (ed.): *Renesansa i renesanse u umjetnosti Hrvatske. Zbornik radova sa znanstvenih skupova »Dani Cvita Fiskovića« održanih 2003. i 2004. godine*. Zagreb, Institut za povijest umjetnosti, 89–98.

Štefanac, S. (2009): Renesančni okni na koprskem Fontiku. V: Zupan G. (ed.): *Zbornik za Staneta Bernika: [ob njegovi sedemdesetletnici]*. Ljubljana, Slovensko umetnostnozgodovinsko društvo, Filozofska fakulteta, 245–257.

Šumi, N. (1966): Arhitektura 16. stoletja na Slovenskem. Ljubljana, Slovenska matica.

Valvasor, J. W. (1689): *Die Ehre des Herzogtums Crain*. Laybach – Nürnberg.